

Tema principal
main section

LA REDENCIÓN DEL ORNAMENTO

Recuperando la
dimensión
simbólica de la
arquitectura

Jaime Sol Robles

RESUMEN

El texto plantea el renacimiento del ornamento como elemento primordial de la expresión arquitectónica. Para revivir una tradición erradicada por más de un siglo en un plano académico y así impulsar y enriquecer su desarrollo en práctica, se parte de un esfuerzo en redefinir un marco teórico para el diseño ornamental. Así se redescubren autores como W. Hogarth, O. Jones, Riegl, Wolfllin, Ruskin y sobre todo, G. Semper —olvidados por la educación arquitectónica modernista— y se proyectan críticamente sus teorías sobre nuestra realidad para crear una visión del ornamento en el mundo contemporáneo. Además, se dan varios ejemplos de la arquitectura ornamental contemporánea más notable y su relación con nuestro postulado. Además, se abordan las críticas más duras a la tradición ornamental con respecto a su función. Para esto se ofrecen, cómo antídoto a las viejas proposiciones de Loos y Le Corbusier, las ideas un poco más novedosas de Richard Sennet sobre la función cívica de una arquitectura simbólica.

Palabras clave: *Gottfried Semper, William Hogarth, arquitectura simbólica, Churrigueresco, RhinoCam, New Zealand House.*

ABSTRACT

This text presents the renaissance of ornament as a primordial element in architectonic expression. We propose a redefinition of the theory of ornamental design looking to the words of W. Hogarth, O. Jones, Riegl, Wolfllin, Ruskin and, most of all, G. Semper, authors forgotten by modernist architecture education. Our task is to revive a tradition that has been eradicated in academia for more than a century and thereby incite and enrich its development in practice. The theories of these authors are critically projected over our reality in order to create a vision of ornament in the contemporary world. A range of examples from standout contemporary ornamental architecture is provided, along with its relation to our postulate. The text also tackles the strongest critics of the ornamental tradition and its function. As an antidote to the old propositions of Loos and Le Corbusier, we offer the more innovative ideas of Richard Sennet on the civic function of symbolic architecture.

Key words: *Gottfried Semper, William Hogarth, symbolic architecture, Churrigueresque, RhinoCam, New Zealand House.*

En Berlín, un edificio neoclásico de apartamentos, de los muchos dañados durante la Segunda Guerra Mundial, fue reconstruido de acuerdo con la estética modernista prevalente. Su fachada ricamente ornamentada fue convertida en una superficie lisa de estuco blanco. Luego de deteriorarse durante la segunda mitad del siglo veinte, fue remodelado en 1999 por los arquitectos HILD und K de una forma muy particular [Figuras 1, 2]. Ellos encontraron un dibujo de la fachada original, pequeño y mal conservado, que digitalizaron y utilizaron para reproducir sus líneas con caucho, el cual fue colocado en la fachada, cubierto con estuco y luego retirado, de manera que quedara una impresión. De esta forma, se le regresó al edificio el fantasma del ornamento que había perdido.

Existe una nueva tendencia hacia revivir la dimensión ornamental de la arquitectura. No se trata aquí de arquitectura historicista pastiche, sino de las más interesantes y novedosas creaciones de algunos arquitectos contemporáneos. En el centro para *IIT Campus Center* de OMA [Figura 3], se forma la cara gigantesca de Mies van der Rohe a partir de una multiplicidad de íconos burocráticos humorísticos que proliferan a lo largo de la fachada. Esto es parte de la arquitectura. En Suiza se ha perfeccionado la tecnología para variar con precisión el ángulo de los ladrillos al colocarlos. Gramazio y Kohler usaron estas variaciones en la *Viñería Gantenbrien* [Figura 4] para lograr que el edificio entero simule la apariencia de una enorme caja de uvas. Las uvas son también parte de la arquitectura.

Herzog y de Meuron constantemente producen fantásticos ejemplos del potencial para un simbolismo ornamental en la arquitectura contemporánea. En 40 Bond Street, Nueva York solidifican y tridimensionalizan graffiti neoyorquino en una hermosa superficie perforada [Figura 5]. Su foro de *La Caixa* en Madrid hace que una fachada industrial de ladrillos del siglo diecinueve esté suspendida sobre el suelo y encima de ésta una nueva superficie de paneles de hierro surge del ladrillo [Figura 6]. Los paneles son moldeados con perforaciones en forma de fotos magnificadas y pixeleadas de herrumbre y son, a su vez, expuestos a más herrumbre.

La artesanía ornamental tradicional se introduce furtivamente en la construcción moderna, en las formaletas talladas de Valerio Olgiatti para el Atelier Bardil [Figura 7] y los diseños de mampostería de HILD und K, que recuerdan tejido de punto [Figura 8]. En una línea más experimental, Ensamble Estudio cavó una zanja en el suelo, donde reconstruyeron un espacio de vivienda Corbusiano a partir de pacas de heno que fue cubierto con concreto; al secar el concreto, una vaca local se comió la paja del interior para hacer este espacio habitable. A esta maravilla española fue dado el nombre “la trufa” [Figura 9].

Existe un ímpetu caótico para llenar el vacío creado por el estilo industrialista del siglo XX, actualmente agonizante. A lo largo de su historia milenaria, la arquitectura ha sido sinónimo de ornamento, su dimensión simbólica. Toda su historia, claro está,



[1]



[2]



[3]

[1,2] HILD und K, apartamentos en Berlín. Dibujo rescatado de la fachada original y subsecuente esquema ornamental. © HILD ind K. [3] OMA, IIT campus center © Kristin Resurrección



[4]



[5]



[6]

[4] Gramzio y Kohler, Viñería Gantenbrien © Ralph Feiner. [5] H + dM, 40 Bond Street. © Oliver Domeisen [6] H + dM, La Caixa Forum Madrid © Pablo Montesdeoca.



[7]



[8]



[9]

[7] Valerio Olgiatti, Atelier Bardil © Léo Collomb. [8] HILD und K, casa en Alemania © HILD ind K. [9] Ensemble Estudio, La Trufa © Ensemble Estudio

hasta hace unos 100 años, cuando fue efectivamente erradicado del *mainstream* en la práctica y en la educación de la arquitectura. El industrialismo ha terminado. Ahora queda el problema de reformular una teoría del ornamento y restaurar el significado simbólico a la arquitectura.

Tanto como la idea de una teoría de diseño ornamental le parecería frívola a la escuela de pensamiento modernista, existe un cuerpo de trabajo teórico acerca de este tema escrito antes de 1900 que no sólo es asombrosamente exhaustivo, en acorde con su crucial importancia para la disciplina arquitectónica, sino que también incluye algunas de las ideas más imaginativas jamás producidas en el campo de la arquitectura —y posiblemente, en el caso de *Der Stil* de Gottfried Semper (1860-62), de las más grandiosas—. Posiblemente mucho, sino es que todo este trabajo, es desconocido para un estudiante de arquitectura hoy día. No podemos esperar reintroducir exitosamente el diseño ornamental a la esfera académica, y consecuentemente en la práctica profesional, sin las herramientas adecuadas para valorarlo. Es vital un redescubrimiento de la teoría ornamental para así proceder.

Explorando el tema de la teoría ornamental como un intruso, es útil dividir el trabajo disponible no por períodos —lo que mancillaría nuestra perspectiva con un tono historicista inútil—, sino por su alcance. Sugiero dos categorías de campos teóricos, la primera compuesta por trabajo primordialmente dedicado a la documentación de principios de diseño, tales como reglas o guías de trabajo. Esto incluye *El Análisis de la Belleza* de William Hogarth

(1753), un buen punto de inicio para desenmarañar la mentalidad rococó y, mejor conocido, el ensayo de John Ruskin: *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* ([1849] 2006), que es una ventana a los valores puritanos de diseño del siglo diecinueve. Un aporte contemporáneo en esta categoría es el importante trabajo de Kent Bloomer, *La Naturaleza del Ornamento* (2000), el cual brinda una base para entender el ornamento luego de la revolución modernista como un acto expresivo de la transformación del material.

La segunda categoría debería consistir en el trabajo desarrollado siguiendo las ciencias sistemáticas iniciadas en el siglo XIX. Esto incluye el famoso libro de Owen Jones, *La Gramática del Ornamento* (1856), donde brillantemente se aplican los métodos de las ciencias botánicas al ordenamiento taxonómico de los motivos ornamentales históricos, y *Problemas de Estilo* de Alois Riegl ([1893] 1980), quien toma un enfoque histórico y traza la evolución del ornamento a lo largo del tiempo y su adaptación a distintas culturas y funciones, así como los métodos a través de los cuales logra adaptarse. Sin embargo, si existe un trabajo que combine el rigor sistemático con la teoría exhaustiva del diseño, es el enorme *Der Stil* —o *Estilo en las Artes Técnicas y Tectónicas*— de Semper (1860-62). No sólo es un recuento particularmente erudito de la evolución histórica del simbolismo arquitectónico, sino que su teoría de traducciones materiales como una base para el estilo arquitectónico es aún hoy tan actual que provee algo verdaderamente raro en la teoría arquitectónica: ideas reales para diseñadores. Busque a Semper cuando haya tenido suficiente de Le Corbusier.

He revisado únicamente algunos puntos importantes de los tesoros escritos que fueron considerados irrelevantes por el pensamiento modernista con el propósito recalcar que el ornamento, la dimensión simbólica de la arquitectura, debe ser considerado y estudiado como un campo por derecho propio, como lo ha sido históricamente. Esto no es sólo para tomar ventaja de un vasto legado teórico e histórico —historia que es ahora un misterio para los arquitectos— sino también porque no es productivo juzgar el simbolismo arquitectónico únicamente a través del lente crítico del arte contemporáneo, como usualmente ocurre en la actualidad. El ornamento es diferente. El ornamento es un tema expansivo y se interconecta con otros campos, pero es a su vez único y no va a desarrollar su propósito si no es entendido en sí mismo.

Esto se dificulta porque el rol del ornamento es una laguna en la educación arquitectónica actual. De hecho, la práctica de la arquitectura supera de tal forma la educación en este tema que uno no puede imaginar ninguno de los importantes edificios mencionados anteriormente propuestos en un contexto académico. El estudiante no tiene las herramientas para discutir las motivaciones ornamentales de su trabajo. De hecho, la palabra es considerada herética. La dimensión simbólica de la arquitectura es referida con desprecio, utilizando el insondable término de ‘estética’, un término filosófico. Nadie, si se le pidiese, puede producir estética.

En su lugar hay una frase que se podría escribir en una placa en toda escuela moderna de arquitectura, la omnipresente sentencia: *la*

forma sigue a la función. Así es como se entiende la arquitectura, así es como se enseña. Los estudiantes corren para encontrar cualquier justificación, así sea descabellada, en términos funcionales, para hacer que sus edificios se vean moderadamente emocionantes. Las presentaciones de proyectos se convierten en versiones cómicas de Caperucita Roja. “Abuelita, abuelita, ¿por qué tu edificio se ve como un río?” “Es para tener un drenaje mejor, querida”. Irónicamente, este viejo mantra nos lleva a encontrar maneras cada vez más improbables y disfuncionales de satisfacer necesidades muy directas, sólo para encontrar una excusa para hacer que nuestros edificios se vean interesantes. Esto no sólo lleva a una estética débil, sino que existe el peligro que traiga mala fama a la profesión entre el público general.

Esto no es necesario si simplemente reconfiguramos la vieja frase. ¿Qué tal si la forma en sí misma es otra función del edificio, junto con todas las demás? ¿Qué tal si la forma se coloca junto con otros asuntos como la circulación, eficiencia estructural, adaptación climática y decoro urbano? ¿Qué es, entonces, la función de la forma, la función del ornamento? ¿Qué hace? Si fuéramos a reincorporar el estudio del ornamento en la educación, podríamos terminar con algo radicalmente diferente a lo que tenemos hoy.

La Unidad 13 del programa de Diploma de la Architectural Association (Dip 13) es un experimento de esta re-asimilación. Bajo la guía de Oliver Domeisen quien, junto con Kent Bloomer en Yale, es uno de los líderes en el redescubrimiento del

ornamento en la academia, Dip 13 ha dado un paso decisivo e hizo del diseño ornamental la preocupación central de su trabajo de diseño. Los estudiantes producen un esquema ornamental, presentado como un set completo de detalles y prototipos aplicados a un edificio que debe satisfacer un programa inicial. Esto involucra un profundo cambio de enfoque del proyecto de diseño tradicional.

La primera diferencia es que la teoría se hace central al proceso de diseño. Se necesita la teoría para generar y no justificar el diseño. La segunda gran diferencia consiste en que el enfoque de producción ya no es la planta y corte tradicional, sino el trabajo en los detalles. La planta y corte, para variar, pueden meramente ser una solución conveniente —o estar tan involucrado como el esquema ornamental lo requiera— y no llaman mucho la atención en las evaluaciones. La tercera diferencia radica en que el cálculo y especificaciones estructurales no son el corazón técnico del proyecto, ya que son de los ingenieros estructurales para finalizar. La atención técnica se dirige a las herramientas y procesos de manufactura. Como especificar, controlar y diseñar para una herramienta para crear una forma particular en un material dado de una forma eficiente es central para la validez del proyecto. Esto culmina en la diferencia más importante: el modelo arquitectónico tradicional de cartón y balsa con arbolitos de juguete en escala de 1:200, 1:100 o 1:50 es descartado —para eso existen los *renderings*— y el prototipo arquitectónico en 1:5, 1:2 o 1:1 con los materiales correctos se convierte en la prueba del concepto y en el

corazón del proyecto entero.

Los cambios en el proceso de trabajo producen cambios en el producto final. Las características del trabajo final que se producen bajo este sistema son cualitativamente diferentes a los proyectos académicos tradicionales. Estas diferencias son instrumentales para identificar las cualidades principales de una nueva arquitectura ornamental. Esto es lo que en realidad nos interesa como arquitectos: ¿cuáles son las características definitorias del ornamento? Estas características deben determinar no sólo como podemos distinguir el diseño ornamental, sino también cómo podemos generarlo. Deseo proponer cuatro puntos clave intrínsecos al diseño ornamental, sin los cuales este se encuentra incompleto:

1. Agenda crítica (arquitectura agresiva)
2. Continuidad (con sitio, cultura e historia).
3. Transformación material (ornamento como aplicación)
4. Control de la herramienta (transgredir contra el producto estandarizado)

Para ampliar en estos cuatro puntos, los desarrollaré en el contexto de mi tesis de graduación en Dip 13, un diseño para la reubicación de la embajada Mexicana en Londres hacia una torre modernista, *New Zealand House*.

Agenda...

No hay posibilidad de significado en la arquitectura sin reconocer la necesidad de una agenda simbólica crítica para un cliente. Esta es una agenda específica para el proyecto y no para la arquitectura en general. Pensar en lo que la arquitectura en general debe expresar, como hizo el modernismo, resulta en una neutralidad moral: la clínica caja blanca. Sin embargo, considerar las necesidades iconográficas de un cliente en un sentido funcionalista no es suficiente. Este tipo de pensamiento lleva a una discusión sobre “branding”. Sólo basta con mirar cómo la arquitectura de la mayoría de los bancos inevitablemente se deriva de los colores de su logo, y las limitaciones de un enfoque funcionalista a la iconografía son claras. Las imágenes e iconografía no críticas o puramente funcionales no son ornamento, son propaganda. La agenda ornamental debe ser crítica.

Esto significa que al cliente se le da un lugar en un continuum cultural y teórico más grande en la disciplina arquitectónica. El debate se transforma en uno de arquitectura. La ocupación del sitio, la imposición de valores y temperamento extraños a él, y su transformación definitiva, son un acto de agresión. Al diseñar la agenda simbólica con la que la embajada mexicana ocuparía un lugar en una parte de un edificio modernista en Londres, la relación histórica de México con la ocupación grita por ser tratada, y tiene una fuerte dimensión arquitectónica. México acarrea una rica y particular historia de ocupación y asimilación, que es una fuerza generadora en su arquitectura. Esta cultura se

despliega en los materiales del sitio. El ornamento se convierte en un proceso de ocupación. Esta es la agenda.

Continuidad...

Los arquitectos temen revivir elementos históricos de diseño. Este es un miedo que nace de la erupción de arquitectura pastiche suburbana, la cual, aunque exhibe ciertos elementos de determinado período, no es una referencia histórica crítica ni un desarrollo tangible del ideal antiguo. Esto es porque cuando los arquitectos muestrean elementos históricos como “objetos” cerrados —un capitel corintio, una moldura clásica— no pueden hacer más que colocarlos, no aplicarlos. Son decorativos, no transformadores. El post-modernismo Venturiano falló por esta misma razón. Todo ornamento es transformativo y como tal, es un proceso. Cada motivo ornamental exitoso es el resultado de un proceso.

El conocimiento de la verdadera naturaleza y significado transformativo de los motivos ornamentales históricos los despeja. No son objetos. La continuidad sólo puede existir si las intenciones y filosofías que yacen por debajo de estos procesos transformativos son entendidas y posteriormente alteradas, pirateadas y extendidas para nuevos propósitos. Esto es continuidad. No hay que tener miedo a la arquitectura histórica.



[10]



[11]



[12]

[10] El Churrigueresco Mexicano: Templo del Carmen, San Luis Potosí. [11] El neo-churrigueresco, estudio geométrico. [12] El neo-churrigueresco, invasión de la fachada modernista.



[13]

[13] El ornamento como coreografía: tallado progresivo de un interior minimalista.

La nueva embajada mexicana en *New Zealand House* pertenece a una tradición de hibridación y apropiación. Esta tradición se extiende hasta el pináculo de la arquitectura colonial mexicana y el estilo ornamental al que esta propuesta trata de aproximar: el Churrigueresco mexicano [Figura 10]. Una importación española y una herramienta de conquista que cementó la presencia de un nuevo orden, fue una distorsión del Barroco, que fue a su vez una distorsión del clasicismo del Renacimiento. Naturalmente, le calzó a México a la perfección y alcanzó su apogeo cerca de 1760. Detrás de la seductiva desintegración y compulsiva intrincación del estilo se encuentra una fórmula de hibridación muy mexicana que se manifiesta en la arquitectura mexicana incluso hasta el día de hoy: la herramienta que cede y se rebela al mismo tiempo es una celebración de conquista.

En el caso del Churrigueresco, la herramienta es de naturaleza geométrica, y Hogarth, un contemporáneo de este movimiento, describe en su *Análisis de la Belleza* la herramienta de proyección geométrica que genera belleza y que además origina la proyección más hermosa: la Línea de Belleza. Esta a su vez forma la base de todo el lenguaje clásico de geometría ornamental. La proyección es el proceso geométrico que genera esta belleza. Sin embargo, el Churrigueresco se deleita en manifestar la degeneración de las reglas de proyección. A través de la multiplicación del proceso, itera la línea más y más hacia su destrucción: una línea de degeneración.

La nueva embajada mexicana continúa con esta noble labor, utilizando herramientas contemporáneas de proyección geométrica para generar una curva tridimensional que contiene en ella tanto la degeneración como la belleza, dependiendo de cómo se mire. Este nuevo catálogo de molduras rechaza una idea única de belleza, y representa siempre un proceso de transformación hacia y desde la belleza. Esto lo convierte en un elemento inestable, infeccioso y expansivo, que sigue proyectando transformaciones sobre sí mismo una y otra vez, derramándose en nuevos territorios y creando un espacio de obsesiva transformación con extrema auto-similaridad: la receta geométrica del Churrigueresco.

Transformación...

Aplicación sobre construcción. El ornamento trabaja sobre un material, no se sostiene por sí solo. Este hecho nos lo enseña directamente Ruskin ([1849] 2006) en sus *Siete Lámparas de Arquitectura*, donde nos advierte nunca construir ornamento como su propia estructura para no caer en el nihilismo; esto es puesto en términos ligeramente más confusos por Venturi, quien se refiere como “patos” a aquellas desafortunadas estructuras dedicadas sólo a crear forma y “galpones decorados” a aquellas más respetables, donde la iconografía se aplica a una estructura eficiente (Venturi & Scott Brown, 1972). Pero más que un caso de moralidad o eficiencia, la naturaleza aplicada del ornamento está en el corazón de su significado. La aplicación es transformación, y la

transformación es el sujeto del ornamento.

Bloomer (2000) señala que el catálogo de flora y fauna representado en el ornamento se distingue de la de cualquier otro medio porque está desproporcionadamente poblada con creaturas híbridas. Los hombres se convierten en animales que se convierten en plantas en el grotesco del Renacimiento. Las plantas crecen dentro y fuera de construcciones geométricas. La transubstanciación alcanza un embrujante climax en el Rocaille, el motivo ornamental principal del Rococó, donde en cualquier momento adquiere las características de concha, roca, agua, espuma, nubes y alas, incluso a veces simultáneamente. Esta transformación no sólo le confiere identidad a una estructura estéril y meramente eficiente, la transformación es un acto de habitación en sí misma.

La geometría ultra agresiva del Neo-Churrigueresco es implementada en *New Zealand House* con una intención transformadora, invasora [Figura 12]. La estable horizontalidad de la cortina de vidrio modernista se interrumpe, es selectivamente demolida y reconstruida a la imagen de un nuevo orden geométrico. Detalles metálicos impermeabilizantes previamente escondidos crecen y se derraman sobre el vidrio. Las líneas reguladoras densifican, y la fachada se rinde para formar una nueva entrada, mientras el Neo-churrigueresco ha irreparablemente transformado los materiales de la torre.

Control de la Herramienta...

Los códigos coloniales mexicanos son una aproximación de la Biblia. Fueron hechos para educar a los conquistados en la nueva fe. Mientras el pueblo mexicano fue moldeado en la imagen de Europa desde el siglo XVI, simultáneamente sus manos fueron educadas también.

Se les dio un nuevo material: estuco. Un material plástico que iguala la plasticidad de los mexicanos, y al instruirlos en la ejecución de curvaturas y formas extrañas a sus manos, al intentar aproximar gesticulaciones europeas, se crearon otras nuevas. Esta historia muy material de conquista es el nacimiento de una arquitectura de ocupación fundamentalmente ligada al uso de la herramienta ornamental. Esta nueva ocupación también inicia con una educación. *New Zealand House* es un ícono modernista en Londres pero está rodeado de arquitectura neoclásica inglesa del siglo diecinueve, de la cual es ignorante. Pero es un reflejo colonial mexicano querer aproximar este estilo clasicista, a su manera. La naturaleza plástica del estuco ornamental clásico es tal que el material cede completamente ante la herramienta, y la herramienta se encuentra subordinada a los movimientos la mano que la sostiene. Es un arte de gesticulación que es muy difícil aprender. Un catálogo de los gestos más elegantes e ideales del siglo diecinueve es cuidadosamente utilizado para recrear estos movimientos y revelar los secretos del decoro neoclásico.

Pero en el ornamento contemporáneo se reemplaza la mano con la máquina, un vehículo ignorante que no conoce nada del decoro, más sí del refinamiento. Los pasos tradicionales en la producción del estuco son re-escenificados, colocando material en las tres etapas del estuco tradicional: un *scratch coat*, un *brown coat* y un *fine coat*, haciendo que la herramienta refine su aproximación a la curvatura ideal en cada etapa con un aumento en resolución. Luego de cada paso, el material que más se desvía de la perfección es removido. Finalmente, como en el trabajo tradicional con estuco, se agrega color, esta vez como un régimen de color RGB, un sistema aditivo que exhibe esta acumulación de tres etapas.

Más aún, el proceso entero se ilustra por medio de RhinoCam, el software que se utiliza para fabricar la forma. Una simulación por medio de la herramienta de su manufactura es la única forma de dibujar este ornamento. El esfuerzo en educar la máquina produce imágenes híbridas de belleza cuestionable. Pero es, sin embargo, la ocupación de la herramienta, que simultáneamente cede y se rebela, lo que nos interesa. Esto es ornamento como un proceso de conquista, y nuestro robot educado pasa sus días en *New Zealand House* tallando sobre la construcción interior de paredes blancas perfectamente lisas, domesticando al cubo blanco.

Es indispensable el conocimiento y control de la herramienta para generar, producir e interpretar la forma ornamental. Si entendemos la transformación significativa como el sujeto del ornamento, entonces la herramienta no sólo es el medio

de hacer formas eficientemente, sino la base del lenguaje ornamental. No se puede entender una forma sin sus herramientas asociadas. El modernismo nos dio la abstracción pura. Esta es la creencia que ciertas formas y geometrías son inmaculadas, un producto puro de las matemáticas, y por lo tanto, más hermosas. Cualquiera que haya tenido experiencia con las formas contemporáneas de diseñar geometría sabrá que las herramientas de software que se utilizan para crear estas geometrías influyen en el producto en un grado mayor del que el arquitecto quisiera admitir. Con sólo mirar la forma de un proyecto es posible determinar cuáles herramientas de software se usaron para crearla.

Esto no debería crear vergüenza en los diseñadores, quienes preferirían que su trabajo sea percibido como originado en un lugar de razón pura. Cada herramienta, ya sea de diseño o de manufactura, deja una marca significativa en el proyecto. Esto incluye Autocad, Rhino y Sketchup. Tener conocimiento de la herramienta, no sólo técnico sino también de su contexto histórico y cultural, así como amplio control de la misma, es clave para su uso significativo. La abstracción es sólo una ilusión que surge de una consideración no crítica de la herramienta.

Más aún, los arquitectos, particularmente en los países más pobres, se encuentran atormentados por la poca disponibilidad de herramientas necesarias para llevar a cabo las fantásticas formas que el software puede producir. Cuando no podemos lograr grandes hazañas tecnológicas —y económicas—, recurrimos a buscar significado en la moralidad de hacer edificios funcionales y

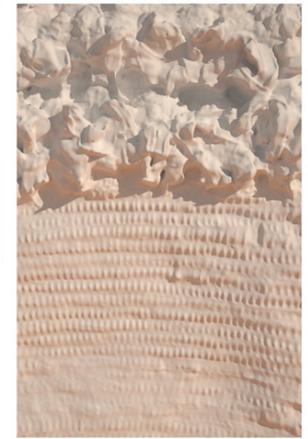
[14, 15, 16] La transubstanciación Semperiana. El textil se digitaliza y se vuelve una superficie tallada.



[14]



[15]



[16]

[17, 18] Proyecto para cuatro apartamentos en Trejos Montealegre, Escazú. Condiciones de privacidad y protección generan la superficie ornamental.

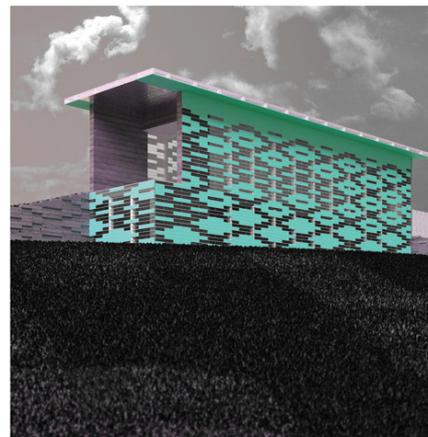


[17]

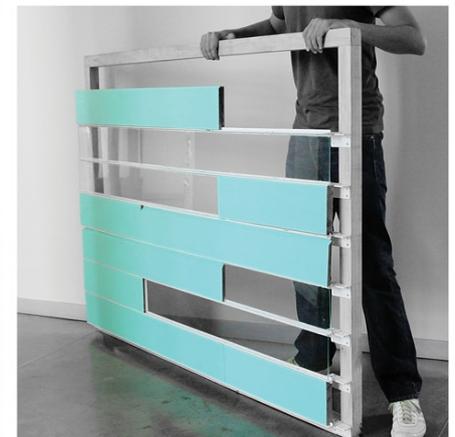


[18]

[19, 20] Una cortina de vidrio modernista sufre una crisis de identidad. Render y prueba inicial del concepto; proyecto para una casa en el Poás, Alajuela.



[19]



[20]

eficientes. Bajo esta moralidad, por supuesto, el ornamento es un lujo intolerable. Pero esto es un falso oasis funcionalista, una excusa para olvidar el simbolismo. La herramienta como un centro conceptual de significado en el ornamento es tan importante porque significa que las herramientas del oficio disponibles son aprovechadas en una forma crítica para generar el diseño. La tecnología de construcción no es un continuum lineal que va de lo simple a lo avanzado, donde lo avanzado es mejor.

El desarrollo del significado en la arquitectura se encuentra ligado únicamente a qué tan valientemente nos podemos apropiar de las herramientas de diseño y construcción que tenemos disponibles y a encontrar los enlaces entre ellas y la cultura. Un proyecto que está en desarrollo involucra traducir un diseño textil a una forma construida. Un proyecto encargado por una diseñadora textil para crear la superficie de una puerta de 6 metros de alto en una casa blanca modernista utilizará como base un textil diseñado por ella misma específicamente para este proyecto, en una escala menor [Figuras 14,15, 16]. Este textil se convierte en un archivo tridimensional utilizando técnicas de fotogrametría, donde luego puede ser ajustado a la escala del proyecto, transformado en un diseño de molde, partido en paneles y preparado para fabricar. Luego será moldeado en resina translúcida como una superficie que revela su textura a medida que permite el paso de la luz. Cambia a lo largo del día, de una superficie blanca indistinguible del resto a un muro textil esculpido.

Este proceso sólo es posible aprendiendo y adaptando el software y hardware para necesidades muy particulares. Dado que el ornamento arquitectónico es un producto único, no puede ser diseñado y producido eficientemente utilizando métodos y herramientas industriales como normalmente son utilizadas. En el ornamento, la flexibilidad y no la precisión es lo más importante.

Los arquitectos deben apropiarse de herramientas y hacerlas más flexibles y también eliminar los costos inherentes a la precisión. Escanear un textil usando métodos industriales precisos requiere equipos astronómicamente caros, permite únicamente tamaños muy pequeños y el proceso es monetariamente prohibitivo en cualquier país. Las necesidades de los arquitectos son distintas. La solución encontrada involucró una combinación inusual de software modelador de fotos y software de escultura para colocar en capas detalles finos. Muy barato y flexible.

El mismo principio se extiende al fresado CNC. El conocimiento de cómo definir los pasos de herramienta que sigue la máquina es necesario para conseguir el balance correcto entre precisión y velocidad, algo que en realidad sólo el arquitecto puede definir. El arquitecto debe aprender a utilizar las herramientas de manufactura para así encontrar los materiales y configuraciones que produzcan formas de una manera que le sean útiles. Dado que estamos en una etapa donde, a diferencia de la mayoría de la historia, no hay un arte ornamental establecido en la arquitectura, el arquitecto mismo debe ser extremadamente flexible y ser capaz de

rápidamente aprender una multitud de herramientas si quiere ser efectivo. En el conocimiento de las herramientas yace el nacimiento de una nueva arquitectura ornamental.

La flexibilidad es importante no sólo por razones económicas. En un proyecto de cuatro apartamentos en Trejos Montealegre, en San José de Costa Rica [Figuras 17, 18] se diseñó una fachada unificadora hacia la calle como una reja de hierro mediadora, incrustada con cuadrados de arcilla de 10x10cm. El propósito de esta pantalla es negociar entre la necesidad de una conexión visual con la calle y una necesidad de privacidad, la cual es mayor en los niveles inferiores. Las piezas de arcilla son colocadas de acuerdo con un algoritmo de gradiente que genera un patrón, el cual crea el cambio entre un campo sólido a uno transparente. Puede reconocerse como el patrón encontrado en los viejos mapas de bits, donde había pocos colores disponibles, para crear la ilusión de cambios suaves. Es también muy similar en su lógica al diseño textil.

El producir a mano tal diseño en una matriz de 110x100 no sólo consumiría muchísimo tiempo, sino que el diseño debe hacerse una y otra vez hasta que se logre el gradiente correcto en términos de cuánta luz puede entrar en cada nivel y cantidades aceptables de visibilidad. Es aquí donde la naturaleza algorítmica del método le da su flexibilidad necesaria, permitiendo un gran número de permutaciones para el cliente. Muy pocos diseños se pueden hacer actualmente que no permitan un extensivo ensayo de

los resultados.

Continuando con el desarrollo de la idea de una pared textil es otro proyecto para una casa de tres dormitorios en el Poás de Alajuela, Costa Rica [Figuras 19, 20]. Aquí, la cortina de vidrio con marco de hierro modernista busca mimetizar el revestimiento de madera del vernáculo rural. Se rechaza el ideal modernista, casi universalmente deseado, de una fachada transparente de vidrio que busca el ideal de unir el interior con el exterior. Aquí la superficie es muy visible. Se convierte en una serie de estratos de interpretaciones de la fachada. Un sistema de ventanas de perfil de acero modernista imita los paneles de madera escalonados vernaculares, los que a su vez remedan la pared textil Semperiana.

Esto es una alta exigencia para un sistema de revestimiento que debe derivar soporte de columnas de madera separadas 1.6 metros una de la otra, mantener el tamaño y la visibilidad de los perfiles de acero a un mínimo, proveer paneles que se abren en conjunto para ventilación, ser segura ante robos y barata de construir. Además de esto, los paneles de vidrio deben estar impresos con textura de madera para asegurar la legibilidad de los paneles de vidrio como madera transformada. El revestimiento es por mucho la parte más compleja del diseño, y no puede realizarse sin antes llevar a cabo varias etapas de prototipos. Este tipo de diseño inevitablemente implica un enorme esfuerzo extra por parte del arquitecto (es infinitamente más difícil que aplicar sistemas de revestimiento industriales que ya están diseñados) pero no existe

otra forma para superar la mentalidad estandarizada de diseño industrial. La arquitectura sufre grandemente cuando se separa del proceso artesanal.

La visión modernista de arquitectura producida en masa, donde partes son diseñadas por extraños y producidas en cantidades industriales en fábricas alrededor del mundo, para ser especificadas para proyectos por arquitectos con ayuda de catálogos y representantes locales, se ha vuelto mayoritariamente la realidad. Esto nos brinda componentes baratos de gran precisión, pero dada su aplicación universal, no pueden tener forma significativa, que es específica. La visión modernista de superficies puras, clínicas y blancas, tocadas únicamente por la sustancia más pura, la luz, ha sido enormemente exitosa. Esto nos da edificios con superficies neutrales sin significado que no compiten con el único simbolismo que existe en una sociedad funcionalista: la iconografía ubicua e inescapable del mercadeo. Finalmente, el modernismo imaginó un mundo gobernado por la eficiencia, no el lujo, donde todo lo que no sirve una función económica es desechado. Esto eliminaría el ornamento de nuestro vocabulario, porque no podría encontrar un lugar para éste por falta de imaginación.

“Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta

nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido.” (Loos, ([1908] 1972: 44)

Reconocemos estas como las palabras escritas por Adolf Loos en *Ornamento y Crimen* publicado originalmente en 1929. ¿Hemos aceptado las bases teóricas en las que el modernismo fue fundado? Sí. Estas nociones impregnan cada aspecto de la práctica de la arquitectura actual. Y si escogiéramos ahora rechazar esta filosofía, exactamente ¿qué estamos rechazando?

La genialidad teórica del movimiento modernista estuvo en igualar el funcionalismo con el estilo visual abstracto purista. Pero cuando los componentes estandarizados y la eficiencia en construcción son aplicados igualmente en construir tanto la muy vilipendiada casa sub-urbana neo-colonial como la muy respetada caja blanca moderna —y la moderna siempre termina costando más dinero—, ¿por qué asumimos que el funcionalismo tiene algo que ver con el por qué elegimos construir en el estilo modernista? No hay relación.

Cuando hablamos de paredes blancas y formas limpias, hablamos de pureza. El modernismo debe examinarse en el contexto de su periodo cuando al inicio del siglo veinte, la industrialización generalizada y el avance de la ciencia llevaron a una revolución en la higiene. La “pureza espiritual” en este caso no

puede divorciarse de la higiene. ¡Qué tan diferente se debe haber visto una superficie cuando de repente se percibía como habitada por fuentes invisibles y amorfas de enfermedad e infección! Ascender hacia un estatus de vida libre de materia infectada se convirtió en una convicción moral.

Por supuesto, la pared blanca por sí misma no crea higiene. Sólo la expresa. Le Corbusier (1923), al contrario de Loos, sí consideraba la arquitectura como arte. La pureza, inseparable de la higiene, se convirtió en el centro de la expresión arquitectónica. Se buscaban formas pulcras, limpias, puras, decentes y saludables. Se le imbuían cualidades de salud y laborioso optimismo a la pintura blanca. Las matemáticas abstractas eran el mayor ideal en pureza: libres de formas sucias del mundo físico. El modernismo es, por lo tanto, y bastante literalmente, una limpieza del ambiente construido. La mayor paradoja, por supuesto, es que al limpiar las paredes de cualquier textura representacional, la pared blanca en sí es completamente representacional: quiere ser un símbolo.

El empuje cultural para erradicar las impurezas de la sociedad en general durante el siglo veinte, que es lo que el modernismo representa, no lo recordamos cariñosamente hoy. Lo que estamos rechazando, si hoy elegimos rechazar el modernismo, es la filosofía que equipara la eficiencia funcional, una cuestión de economía, con una devoción moral a un lenguaje visual de pureza clínica. El ornamento es un proceso transformador, una herramienta para la apropiación cultural de materiales y la generación de simbolismo. Actúa por medio de la transgresión. Propongo que el

ornamento es el antídoto a la pureza. Es la esencia de la impureza. Infecta lo estandarizado, lo neutral, lo universal, y crea una arquitectura agresiva con un significado específico. Esto es lo que queremos.

Finalmente, queda por ver cuál es el rol de la superficie ornamental en un contexto urbano. Es en la ciudad donde el modernismo ha fallado más espectacularmente. La idea de la ciudad como un campo de orden universal y compartimentalización ha probado ser un fiasco de planeamiento. Lentamente estamos superando esto. Sin embargo, la noción de diseño urbano como simplemente una cuestión de la distribución pragmática de funciones, ya sean mixtas o no, no puede estar completa sin una teoría del rol que la superficie arquitectónica y los materiales de la ciudad, tienen en hacer del espacio público un éxito.

Para Richard Sennett (1992) la unidad es la enemiga de la ciudad, la cual prospera en la medida que pueda crear conexiones entre completos extraños. La unidad en planeamiento y arquitectura urbana es como una sola voz que calla a las demás. Tal es el orden universal expresado por el urbanismo Corbusiano. La ciudad de Sennett se lee como una coreografía de “momentos de incertidumbre”, donde varias voces en competencia son superpuestas de forma que provocan a la gente definir su propia relación con la ciudad. Sennett llama este principio el “arte de la exposición” (1992).

Lo que es especialmente interesante acerca de esta teoría de exposición es que se extiende a lo que él llama “identidad material”,

otro término para forma con significado. La arquitectura urbana debe exhibir su exposición a interpretaciones y valores en conflicto; debe exhibir su transformación para así ser parte de un continuum siempre sujeto a revisión y transgresión. El ornamento, por su propia naturaleza, crea tal paisaje mutable —mutable, claro, en un sentido representativo—. El ornamento existe para provocar la exploración visual, como dice Hogarth, “dirigiendo el ojo en una libre persecución” (1772:28). Es este el arte de la exposición.

Dado que la tecnología del diseño y la manufactura ha avanzado al punto en que podemos desafiar las economías de estandarización, tenemos ahora la oportunidad de comenzar a reintroducir la riqueza de la tradición ornamental a nuestra arquitectura y nuestras ciudades. Más y más formas peculiares y agresivas que transgreden el modernismo genérico aparecerán, exigiendo que las interpretemos, y respondamos. Si deseamos riqueza en vez de pureza, identidad en vez de estandarización, transformación en vez de unidad, y exposición en vez de indiferencia no debemos desviar la mirada.

Datos del autor

jaime.a.sol@gmail.com

Jaime Sol Robles cursó el programa de grado de la Architectural Association. Su proyecto de tesis fue nominado para honores y —si los rumores son ciertos— quedó entre los mejores tres proyectos de su año, además de ser publicado en *Building Design Magazine*. En el último periodo de estudio, Jaime formó parte de Diploma 13, el taller de Oliver Domeisen, especialista en diseño ornamental en un contexto contemporáneo y colaborador cercano de Zaha Hadid. Durante ese tiempo Jaime se ha dedicado a analizar los aspectos académicos de la teoría del ornamento y desarrollado varios proyectos en su aplicación actual. Desde su graduación ha trabajado en forma independiente diseñando proyectos que expresen esta sensibilidad adquirida, incluyendo colaboraciones con una de las más notables artistas de textiles de Costa Rica. Actualmente trabaja en BNKR Arquitectura, México.

Referencias

- Bloomer, K. (2000). *Nature of Ornament: Rhythm and Metamorphosis in Architecture*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Le Corbusier. (2006) *Hacia una Arquitectura*. Barcelona: Apostrofe. Primera edición: 1923.
- Hogarth, W. (1753) *The Analysis of Beauty: Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*. Londres: J. Reeves.
- Jones, O. (1856). *The Grammar of Ornament*. Londres : Day & Son.
- Loos, A. (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili. Primera edición 1908.
- Riegl, A. (1980). *Problemas de Estilo*. Barcelona: Gustavo Gili. Primera edición:1863.
- Ruskin, J. (2006). *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. México: Ediciones Coyocan. Primera edición: 1849
- Semper, G. (2004). *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*. Los Angeles: Getty Research Institute. Primera edición: 1860-1863.
- Sennet, R. (1992). *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. Londres: W. W. Norton & Company.
- Venturi, R., & Scott Brown, D. (1972). *Learning From Las Vegas*. Cambridge, Mass. y Londres: MIT Press.

DISCUSIÓN*

*Transcripción editada de la sesión de preguntas y respuestas de la ponencia de Jaime Sol en el I Ciclo de Intervenciones y Debates que se llevó a cabo en el Auditorio de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica el 11 de mayo de 2011.

Audiencia. ¿Qué piensa del libro de Farshid Moussavi *The Function of Ornament* donde el ornamento es un elemento funcional?

Jaime Sol: Lo que hace *The Function of Ornament* es recoger un montón de ejemplos históricos con arquitectura “semiútil” — una cuchara que es ornamentada— entonces, el ornamento se presenta como funcional. El libro presenta esos ejemplos como un directorio, ponen a los estudiantes de Harvard a dibujar estas cosas, y los dibujos son muy bonitos y los agrupan por función, pero el libro nunca llega a explicar cómo se determina la forma. Nunca se va a poder determinar una forma simbólica, estudiando puramente la función. Yo creo que siempre va a existir una necesidad de darle un simbolismo a cualquier cosa funcional. Como dije, hasta el modernismo tenía sus bases simbólicas, el problema es que todo el simbolismo de cada edificio era igual, es decir, neutral. Pienso que hay que encontrar significado en cualquier objeto material a través de la geometría.

Audiencia. ¿Qué piensa de los catálogos de ornamentos?

JS: Una casa “rostipollos” es igual de barata que hacer una casa blanca y neutral, es más, siempre salen más caras las blancas. El ornamento dejó de ser un proceso, dejó de ser una transformación y una apropiación activa y se convirtió en un catálogo de objetos de los cuales el arquitecto no tiene control y muchas veces ni el conocimiento de lo que significa. Entonces sí, uno escoge molduras de un catálogo o una columna de un catálogo. Yo pienso que uno siempre debe buscar como arquitecto controlar los materiales en alguna forma o decir: aquí es donde se necesita una superficie simbólica, aquí es donde voy a controlar yo y hacer prototipos y jugar con las formas y empezar a investigar cuáles son las lecturas que se le da. Creo que eso no se puede conseguir con un catálogo. Cuando se produce masivamente, es un objeto, no es un acto.

Transcripción: Karina Corrales

Edición: Valeria Guzmán